

SOBRE A CAPACIDADE DE ANÁLISE LINGÜÍSTICA E LITERÁRIA COMO COMPONENTES DA COMPETÊNCIA DO TRADUTOR

*Heloisa Pezza Cintrão**

RESUMO: A discussão de dois problemas de tradução do espanhol ao português servirão de base para refletir sobre como e por que uma formação que favoreça a capacidade de análise lingüística e literária pareceria ter contribuições importantes a dar para compor a competência leitora de um tradutor profissional e, portanto, pareceria ser parte desejável da formação profissional do tradutor. Os passos e os critérios que auxiliariam na resolução dos problemas analisados parecem indicar que a formação específica do letrado pode ser decisiva para a resolução de problemas e a tomada de decisões na tradução, por fornecer parâmetros altamente relevantes para garantir maior qualidade e adequação do produto final. O primeiro caso analisado é a busca de correspondências para a palavra espanhola "grana" entre os sistemas lingüísticos do espanhol e do português, no contexto de um dicionário bilingüe de uso, incluindo a tradução do exemplo de uso apresentado no dicionário. Para pensar esse primeiro problema, lançaremos mão de considerações de Mounin (1963/1971) sobre os recortes de campos léxicos em diferentes idiomas e a interpretação dos motivos das diferentes distribuições no campo léxico das cores em diferentes línguas. O tipo de informação lingüística representada no trabalho de Mounin seria decisivo para as escolhas de equivalência lexical nesse primeiro caso analisado. O segundo caso coloca a questão do estabelecimento de parâmetros para se chegar a uma tradução adequada de alguns fragmentos de um conto infantil da escritora argentina María Ele-

* Doutoranda em Língua Espanhola, Universidade de São Paulo, Brasil.

na Walsh, a partir de características de sua estruturação textual, de diretrizes de análise literária e das noções de função poética e de dominante propostas por Jakobson.

UNITERMOS: competência tradutória; competência leitora; conhecimento declarativo; tomada de decisão em tradução.

RESUMEN: El análisis de dos problemas de traducción del español al portugués servirá como base para reflexionar sobre cómo y por qué una formación que favoreciera la capacidad de análisis lingüístico y literario parecería ofrecer aportaciones importantes a la composición de la competencia lectora de un traductor profesional, y por lo tanto parecería ser parte deseable de la formación profesional del traductor. Los pasos y los criterios necesarios para resolver los problemas analizados parecen indicar que la formación específica del filólogo puede ser decisiva para la resolución de problemas y la toma de decisiones en traducción, por suministrar parámetros altamente relevantes para garantizar más calidad y adecuación al producto final. El primer ejemplo será la búsqueda de correspondencias para la palabra española "grana" entre los sistemas lingüísticos del español y del portugués, en el contexto de un diccionario bilingüe de uso, incluyendo la traducción del ejemplo de uso que presenta. Para reflexionar sobre este primer problema, nos serviremos de consideraciones de Mounin (1963/1971) sobre los recortes de campos léxicos en distintos idiomas y la interpretación de los motivos de las diferentes distribuciones en el campo léxico de los colores en distintas lenguas. El tipo de información lingüística representada en el texto de Mounin sería decisivo para elegir equivalencias léxicas en este primer caso analizado. El segundo ejemplo plantea la cuestión de cómo establecer parámetros para llegar a una traducción adecuada de algunos fragmentos de un cuento infantil de la escritora argentina María Elena Walsh, a partir de características de su estructuración textual, de directrices de análisis literario y de las nociones de función poética y de dominante propuestas por Jakobson.

PALABRAS CLAVE: competencia traductora; competencia lectora; conocimiento declarativo; toma de decisión en traducción.

1. Tradução como leitura/interpretação e a competência leitora do tradutor

Este trabalho parte da importância da fase de análise/leitura do texto-fonte no processo tradutório para considerar, a partir de dois problemas de tradução, a questão da natureza peculiar dessa **competência leitora** tão importante no trabalho do tradutor, ou seja, para considerar a questão de quais pareceriam ser as especificidades da leitura que se faz **com vistas à tradução**, se comparada, por exemplo, à leitura de um bom leitor comum, por um lado, ou à do analista do discurso ou do crítico literário, que com o tradutor muitas vezes compartilham a formação inicial num bacharelado em Letras.

É uma questão que parece bastante relevante para a tradução, se pensarmos que podemos entender a própria tradução como leitura/interpretação, mesmo no que se refere à fase de produção escrita do texto-meta e a esse texto-meta como produto final, ou seja, se pensarmos que podemos entender o produto da tradução como um tipo de materialização, num texto na língua-meta, da seleção de uma **interpretação rigorosamente detalhada** de um texto na língua-fonte.

Se aceitarmos que a tradução é, em grande medida, leitura/interpretação das minúcias de um texto – ao mesmo tempo que de sua estrutura global –, materializada (também em detalhes) num produto lingüístico, então é claramente relevante nos perguntarmos sobre quais são as peculiaridades do letramento desse leitor-tradutor. Uma boa **competência leitora**, com características específicas, pareceria ser um diferencial importante para o exercício profissional da tradução.

Então a questão que gostaríamos de levantar aqui é: quem é ou quem deveria ser esse leitor que **lê para traduzir**? Quais as peculiaridades de sua leitura, se comparada à de outros leitores? Que elementos compõem a leitura competente para a tra-

dução? O desenvolvimento do tradutor como leitor se aproximaria ou deveria se aproximar da formação do letrado, do lingüista, do analista do discurso, do analista literário?

Para Anthony Pym (1992: 281 *apud* Hurtado, 2001: 388), a competência do tradutor se compõe de duas destrezas, ambas relacionadas ao uso: 1) ser capaz de gerar um leque de possibilidades de tradução, para 2) escolher uma entre essas possibilidades, em função da finalidade específica e do destinatário, ou seja, saber que na tradução o mais comum é que haja sempre **mais de uma possibilidade** aceitável, ser capaz de levantar/formular opções que se tem, e **tomar decisões** que consistem fundamentalmente em fazer **escolhas**.

O tradutor escolhe o tempo todo, então deve ter parâmetros objetivos para guiar os critérios dessas escolhas. Tanto a Lingüística quanto a Teoria Literária parecem fornecer ferramentas importantes para construir esses parâmetros.

2. A cor “grana” e a Lingüística

Acredito que os dois problemas de tradução analisados neste trabalho ilustrem a afirmação feita acima. O primeiro deles surgiu numa revisão do verbete da palavra “grana” do espanhol, em uma de suas acepções (nome de uma cor), e do exemplo de uso que ilustrava essa acepção num dicionário de uso bilíngüe espanhol-português. Apresentamos abaixo essa acepção no verbete, tal como chegou para a revisão de tradução:

ORTO = grana

SIGN = Bordô, vinho, grená

EJES = lleva un abrigo grana con el cuello negro muy bonito=está usando um casaco bordô com a gola preta, muito bonito

Checando a correspondência apresentada nesse verbete em alguns dicionários, observava-se uma série de problemas.

Encontrava-se “grana” definida nos monolíngües de espanhol como “rojo oscuro” (vermelho escuro) ou como “rojo” (vermelho), e exemplos de uso como “se pintó los labios de grana”.

Analisando o verbete que chegava para revisão com base nisso, “vinho” parecia uma possibilidade pouco provável de tradução para o português, e “bordô”, talvez uma possibilidade arriscada (pareceria inusitado traduzir o exemplo do dicionário monolíngüe como “pintou os lábios de bordô” ou “passou um batom bordô”).

No caso da correspondência com “grená” também havia problemas. Em dicionários monolíngües do português, as informações dadas no verbete “grená” pareciam ser contraditórias.

No *Aurélio*, “grená” aparece como a “cor vermelho-castanho da granada” (mineral), e há uma remissão às palavras “vinho” e “bordô”. Parecia, então, haver uma incoerência interna no próprio *Aurélio*, já que há uma diferença considerável entre “vermelho-castanho”, por um lado, e “vinho” ou “bordô”, por outro.

O *Houaiss* explica a palavra “grená” como a “cor vermelho-castanha da granada” (mineral), indica que os puristas a consideram galicismo e que sugerem o uso de “cor de romã” ou “cor de granada”. Contudo, remete à sinonímia de “roxo”, onde se encontram também “apurpurado”, “bordô”, “vinho”, “violeta”. Ainda o *Houaiss* dá como etimologia de “grená” a palavra “*grenat*”, do francês, “da cor da granada” ou “pedra fina de cor vermelho escura”. Na palavra “*grenat*”, remete-se também à sinonímia de “roxo”, o que não parece condizer com a descrição da pedra “vermelho escura”. Na palavra “granada”, o *Houaiss* observa que esse mineral é também chamado “rubi-da-califórnia”, o que nos faria visualizar, nesse caso, o “vermelho” e não o “roxo” (este justificaria associações com a ametista, mas não com o rubi).

Parecia necessário, então, tomar uma decisão entre o conjunto de cores do grupo do “vermelho” (lembrando que “*graná*” aparece na sinonímia de “*rojo*”, ou seja, de “vermelho”, em dicionários de sinônimos do espanhol) ou do grupo do “roxo” (como vimos, “*grená*” aparece na sinonímia de “roxo” em dicionários do português, convivendo estranhamente, nas definições, com “vermelho-castanho” ou “vermelho escuro”).

A seguir apresentamos as sinonímias de “*grana*” (esp.) e “*grená*” (port.), em forma de quadros, para que possam ser mais claramente visualizadas. A sinonímia da palavra espanhola aparece tal como se encontra no dicionário de sinônimos do espa-

nhol da Espasa-Calpe, do qual também tomo a sinonímia do que seria "roxo" em espanhol ("morado", "violeta"). No caso das palavras do português ("vermelho" e "roxo"), as sinonímias são do Houaiss.

GRANA	GRANATE	CARMESÍ	ESCARLATA	ROJO	CARMÍN
semilla	grana	escarlata	carmesí	encarnado	maquillaje
	carmesí	grana	rojo	escarlata	afeite
granate		rojo	encarnado	colorado	colorado
carmesí				rubí	
				carmesí	
				bermellón	

MORADO	CÁRDENO	VIOLÁCEO	VIOLETA	LILA	MALVA
violáceo	amoratado	amoratado	morado	morado	violeta
cárdeno	morado	violeta	amoratado	violáceo	violáceo
violeta	violáceo	violado	violáceo		morado
lila		lila	malva		
		malva			
		morado			

Quadros de sinonímias a partir de "grana" e de "morado". *Dicionário de sinónimos Espasa Calpe.*

SINONÍMIA DE "VERMELHO" (HOUAISS)

acerejado, carmesim, carmim, colorado, corado, coral, escarlate, magenta, quermes, rúbeo, rubro, sangüíneo.

SINONÍMIA DE "ROXO" (HOUAISS)

apurpurado, bordô, grená, puníceo, purpurado, purpureado, purpúreo, purpurino, púrpuro, soferino, tírio, vinho, violáceo, violeta.

Quadros de sinónimos a partir de "vermelho" e de "roxo". *Dicionário Houaiss.*

Dentro do grupo “morado” – “violeta”, no espanhol, ainda seria possível incluir “burdeos”, que, como nome de cor, aparece em poucos dicionários monolíngües de espanhol¹ definido como “color semejante al vino”. Tem muita afinidade com “bordô”, já que compartilham a origem etimológica (vinho produzido em região da França de mesmo nome, usado para designar a cor desse vinho).

Já que as indicações mais fortes dos monolíngües de espanhol para “grana” pareceriam ser em favor do “vermelho”, e dado que em ambas as línguas se separam as sinonímias do que seria percebido como “vermelho” e como “roxo”, seria importante, então, tirar o “vinho” do verbete bilíngüe que chegava para revisão, pensar com cuidado no “bordô” e, talvez, não considerar o “grená”, já que aparecia associado sinonimicamente a “roxo” e a “vinho”.

Consultando o verbete “grana” em um monolíngüe do espanhol mais minucioso (o *Diccionario de la Real Academia Española*, DRAE) encontrava-se uma remissão a “cochinilla” e a “quermes”, um tipo de pulgão de certa variedade de cactus (o nopal). A partir desses pulgões se fabrica um corante que, em certa época, foi muito utilizado para tecidos (lã e seda). Além de remeter a esses insetos, o DRAE ainda dava como uma das acepções de “grana” a cor vermelha obtida a partir do quermes. Na etimologia de “cochinilla”, o DRAE coloca a palavra “coccinus”, que diz significar “escarlata”.

Procurando “escarlata” no mesmo dicionário, encontramos: “color carmesí fino, menos subido que el de la grana; tela de este color; grana fina”. Em carmesí, por sua vez, lemos: “se dice del color grana dado por el insecto quermes; polvo de color de la grana quermes; tela de seda roja” (em português: “tecido de seda vermelha”²).

Voltando aos monolíngües em português e olhando a palavra “cochonilha” (o nome do tal pulgão do nopal em portu-

¹ Nos mais completos, o que muitas vezes indica que é palavra menos usual.

² Nas citações, todos os destaques com negrito e/ou sublinhado são meus, salvo outra indicação.

guês), no Aurélio encontrava-se o nome do inseto também como “cochonilha-do-carmim”, acompanhado da seguinte observação: “inseto da família dos coccídeos [...] usou-se muito no passado para fabrico do carmim [...]”. A espécie é parasita do nopal [Sin.: **carmim**]. Já vimos como “carmim” aparecia na sinonímia de “vermelho” (e não de “roxo”), em português.

Procurando “escarlata” no Houaiss, lemos: “cor **vermelha** muito viva; certo tecido de lã ou seda”. Na etimologia, associa-se a palavra a um tecido que, no ocidente muçulmano, recebia coloração vermelha, “fácil de se obter em Almeria (um dos mais importantes centros produtores), terra rica em **cochonilha corante**”. Em “escarlata”, o Houaiss remete à sinonímia de “vermelho”, que, como vimos acima, engloba “carnesim”, “**carmim**”, “escarlata”, “**quermes**”, “rubro”, “sangüíneo”.

Passando aos dicionários bilingües, o *Señas* dá a equivalência “grená” para “grana”, mas o *Porto* remete de “grana” a “cochinilla” e a “quermes” (às entradas em espanhol no mesmo dicionário), e dá como traduções de “grana” para o português: “cor **escarlata** produzida pelo **quermes**; **grã**, tecido de cor escarlate”.

Para fechar esse percurso labiríntico por dicionários, sem estender-nos a mais detalhes, “grã” aparece no *Aurélio* como “lã tinta de escarlate” e como “a cor **escarlata**”. No *Houaiss* diz-se que “grã” é o mesmo que “**cochonilha-do-carmim**”, por metonímia, “corante obtido da cochonilha-do-carmim”, e por extensão, “a cor **carmim**”.

O percurso pelos dicionários aponta, então, no sentido de “grana” como um vermelho vivo, ou escarlata, mostra sua inserção na sinonímia de “vermelho” e “escarlata”, nomes de cores que pareceriam possíveis para traduzir “grana”, se decidíssemos optar por palavras mais usuais, já que “grã” pareceria soar muito pouco usual em português.

Partindo para uma busca de ocorrências da palavra “grana” na Internet (especialmente em relação com imagens/fotos), encontrava-se aquela palavra utilizada: 1) para referir-se a uma das cores do clube de futebol Barcelona (“*azul y grana*”); 2) para aludir às cores da bandeira da Espanha (“*grana y oro*”); 3) em poemas, ao lado das palavras “fresas” (morangos), “carmín” ou

em fragmentos como “*yo muero cuando veo que el cielo se **colora** / Si **grana** necesitas para teñir tu aurora / vierte la **sangre** mía*” ou “*Te regalo mi capa / mi capa de color **grana** / [...] / Te regalo un vestido de un **rojo amapola**”.*

Nos poemas, encontrava-se ainda “*labios de grana*” ou similares.

Esses usos parecem reforçar as informações dos dicionários no seguinte aspecto: remetem a “vermelho sangue” ou “escarlata” (no caso da bandeira espanhola). No gênero poético, a associação com a cor de lábios ou com a face corada, apontariam as palavras “rubro”, “escarlata” e “carmesim” (ou “carmim”) como correspondências mais adequadas para “grana”.

Por outro lado, a cor do Barcelona é um vermelho mais escuro, que parece ter alguma presença de azul, e pareceria admitir a tradução “bordô”, mas também “carmim” (embora não pareça admitir a tradução “roxo” ou “vinho”). A cor do Barcelona ainda é encontrada em notícias esportivas em português como “grená”, talvez como fruto de tradução decalcada do espanhol, influenciada pela similitude superficial das letras das palavras “grana” / “grená”.

Buscando na Internet a palavra “grená” (port.), encontra-se essa palavra quase exclusivamente vinculada a cores de times de futebol (o Fluminense, a Ferroviária de Araraquara, o Caixias do Sul, por exemplo), e se via, pelas imagens, que há variações consideráveis entre as cores que aparecem designadas com esse nome, mas que elas estariam realmente dentro do espectro do que chamaríamos de “bordô” ou “vinho”.

Buscando na Internet a palavra “grana” (esp.), encontra-se a foto de uma folha de cactus infestada de cochonilha-do-carmim, tendo ao fundo uma parede vermelha, e ao lado um pires com um pó vermelho escuro. Essa foto está numa página sobre a produção desse pó corante. É exatamente o pó da “grana” ou, em português, da “cochonilha-do-carmim”. A foto é acompanhada de um texto do qual transcrevemos um fragmento a seguir:

El teñido artesanal.

Antes que nada quisiera agradecer su interés por acceder a esta pequeña página sobre **el teñido textil con**

cochinilla. El valor de este **colorante** ya era conocido por los aztecas antes del descubrimiento de América. Cuando los españoles conquistaron Méjico en 1518, vieron a los inidigenas recoger **insectos de los cactus**. Este colorante fundamental se conoció en Europa en el siglo XVI. La cochinilla se utiliza para lana, seda, cuero y algodón. **Utilización:** Para obtener un **color intenso** hay que emplear 15 grs para 100 grs de lana; para **colores claros**, aproximadamente 3 grs para 100 grs de lana.

(<http://www.arrakis.es/~rpdeblas/textil.htm>)

O fragmento anterior confirma (dando mais detalhes do histórico da palavra) que parece relevante, para a busca de uma equivalência para “grana”, o fato de ser uma cor associada a determinado **corante**, cuja fabricação depende de determinado **inseto**, utilizado para determinado fim: **tingir tecidos**. O fragmento também dá uma pista interessante para a discussão do problema de sua tradução, ao falar das possibilidades de se obterem “**cores intensas**” e “**cores claras**” com o mesmo corante.

Sobre a possibilidade de obtenção de “cores intensas” e “cores claras”, outra foto que acompanha o texto, a de vários fios de lâ tingidos com esse corante, é curiosa: eles apresentam uma **ampla gama de cores**, incluindo tons de rosa e de lilás, passando por bordô e roxo.

Reunindo todas as informações da pesquisa, “grana” parece potencialmente ter a mesma imprecisão (ou amplitude de matizes) da palavra “vermelho”, mas, como esta, parece indicar primordialmente uma cor viva, quente, sem mistura de azul. Numa primeira revisão, portanto, sugeriu-se a seguinte modificação no verbete inicialmente apresentado:

SIGN = Escarlate, vermelho vivo, carmim

EJES = lleva un abrigo grana con el cuello negro muy bonito=está usando um casaco escarlate com a gola preta, muito bonito

Nesse primeiro momento, “carmim” ficava por último na escolha, por parecer ser uma cor um tanto ambígua quanto a sua maior proximidade do “vermelho vivo”, por um lado, ou do

“bordô”, por outro (veja-se a cor do lápis chamado “carmim” em caixas de lápis de cor). Num segundo momento, considerou-se que justamente essa possível ambigüidade/amplitude era pertinente neste caso, já que parecia haver também alguma ambigüidade ou amplitude de espectro na palavra “grana” (volte-se a comparar a cor da camisa do Barcelona com a da bandeira da Espanha). Além disso “carmim” teria a grande vantagem de estar presente no nome em português do **inseto** que produz o **corante**, e de ser o nome do próprio corante, assim como “grana” em espanhol. Fez-se então esta outra modificação no verbebo:

SIGN = Carmim, escarlate, vermelho vivo

EJES = lleva un abrigo grana con el cuello negro muy bonito=está usando um casaco carmim com a gola preta, muito bonito

Vale indicar que a versão anterior, resultante da pesquisa relatada, também acabou sendo modificada por uma terceira pessoa (funcionando como revisor final) que, não conhecendo a pesquisa mencionada anteriormente, e sem consultar os motivos das opções finais da primeira revisão, voltava o uso inicial de “bordô” na tradução do exemplo, como segue:

SIGN = Carmim, grená, bordô, escarlate, vermelho vivo

EJES = lleva un abrigo grana con el cuello negro muy bonito=está usando um casaco bordô com a gola preta muito bonito

Tal versão final parecia apresentar inconvenientes. Primeiro, como vimos, “bordô” estaria próximo do “grená” no português, mas ambos se inseririam na sinonímia de “roxo” e não na de “vermelho” e “escarlate”. A presença de dois campos léxicos diferentes como equivalência na mesma acepção pediria, segundo os critérios do dicionário, que ao menos se diferenciasssem os dois grupos por ponto e vírgula, como por exemplo: “Carmim, escarlate, vermelho vivo; grená, bordô” ou “Grená, bordô; carmim, escarlate, vermelho vivo”.

Outra objeção seria que algumas das cores referidas como “grená”, em camisas e distintivos de times brasileiros, são próxi-

mas da cor “carmim” da camisa do Barcelona (a do Caixias do Sul, por exemplo), mas nenhuma se aproxima do “escarlate” da bandeira da Espanha e de roupas de toureiros (com imagens também disponíveis na Internet), ambas referidas como tendo a cor “grana”, e que às vezes tendem um pouco ao castanho, mas nunca ao bordô.

Por outro lado, como vimos, em favor do par “grana”-“carmim” estaria a grande vantagem de que as duas palavras estabelecem toda uma rede de associações semelhantes (inseto parasita do nopal, corante, tons de vermelho vivo, sinonímia de “vermelho”). “Grana” e “escarlate” se associam também em boa parte (associação com um tecido de alto valor em dado momento histórico; tons de “vermelho vivo”; as duas cores aparecem como correspondentes em versículos paralelos do *Apocalipse* bíblico).

Ao contrário, “grená” desencadeia associações bem diferentes: cor de um mineral, tons de vermelho escuro, sinonímia de “roxo”. “Bordô” desencadeia outras ainda: cor associada ao nome de um vinho francês, sinonímia da cor “vinho”, que, no espanhol, seriam desencadeadas pela palavra “burdeos”.

Não vamos aqui fechar questão sobre qual seria a equivalência mais precisa para “grana” (embora valha notar que há vários indícios de que ela variaria segundo o contexto/exemplo de uso dado). Interessam mais:

- 1) o problema levantado entre três tradutores diferentes;
- 2) o desenrolar da busca e o desconcerto de encontrar, no português, “vermelho-castanho” ao lado da remissão à sinonímia de “roxo” e, por outro lado, no espanhol, o mesmo nome de cor atribuído à camisa do Barcelona e à bandeira da Espanha;
- 3) as soluções que foram sendo levantadas e privilegiadas e os critérios pelos quais eram privilegiadas.

O processo de busca de solução que esse problema gerou pareceria ser também um processo de interpretação intrincado, em que se imbricavam leituras de mundo com leituras dos dois idiomas em suas relações de similitude e diferença. Tal como descrito anteriormente, esse processo pareceu envolver simultaneamente mais de uma questão pertinente à natureza da leitura na tradução, como por exemplo:

- a) as relações entre palavras de mesmos campos léxicos no sistema das línguas postas em relação de tradução (de maneira comparada, inicialmente no sistema da língua), que podem ou não cobrir a mesma parcela de realidade referencial ou de campo conceitual, como discute Mounin (1971: 91-95), quando expõe o desconcerto que geraram, em seu momento, entre os lingüistas, as diferentes maneiras de os vários idiomas segmentarem o léxico das cores em relação com o espectro perceptível visualmente (Mounin: 95-100);
- b) o levantamento de uma gama de traduções possíveis (que é parte importante da competência tradutória, para Anthony Pym) e a escolha final de uma única tradução segundo critérios de relevância construídos pelo tradutor;
- c) a avaliação do grau de proximidade das diferentes opções de equivalência interlingüística em relação também umas com as outras, ou seja, a avaliação contrastada de diferentes opções de equivalência em sua relação intralingüística (comparar as vantagens de “carmim” sobre “escarlata”, de ambas sobre “bordô”, etc.), funcionando num sistema de relações de oposição que lhes confere seu lugar específico no sistema;
- d) as relações de equivalência funcionando diferentemente no plano do sistema geral da língua, por um lado, e no plano de um gênero textual específico, por outro lado (maior adequação de “carmim” ou “rubro” para “grana” nos textos poéticos; possibilidade de “grená” para cores como a da camisa do Fluminense e sua maior freqüência no caso das cores de times de futebol; a palavra “escarlata” (port.) ocorrendo nos mesmos lugares que “grana” (esp.) em fragmentos do *Apocalipse* bíblico);
- e) o processo final de tomada de decisão a partir da avaliação de graus de exatidão diferentes das equivalências levantadas, e da questão de que tipo de semelhança considerar mais relevante ao fazer uma opção de tradução entre várias equivalências talvez inexatas (uma palavra tem equivalência etimológica, outra funcional naquele tipo textual, etc.);
- f) o funcionamento dos campos léxicos em relações histórico-etimológicas e interculturais.

No problema exposto, parece que, para tomar uma decisão sobre a tradução de “grana” com mais segurança, seria muito

útil que o tradutor estivesse familiarizado com o desconcerto e a discussão que gerou, em seu momento, na Lingüística, a questão dos diferentes recortes da experiência que os diversos idiomas fazem. Sobre essa constatação se construiu a chamada “hipótese de Sapir-Whorf” sobre a língua como um sistema que modela a visão da realidade (ao invés de se originar na realidade), como um sistema que direciona a representação e expressão da experiência de mundo do indivíduo (Mounin, 1971: 59-67). A hipótese Sapir-Whorf punha em xeque a própria possibilidade de tradução. Uma mesma experiência podia gerar uma variedade de “materializações lingüísticas” não coincidentes, em diferentes línguas. Um exemplo típico, e um caso que provocou desconcerto e que foi longamente discutido pelos lingüistas, foi justamente o da denominação da cores, como indica Mounin (1971):

El punto de partida aceptado, incluso demostrado, es que la luz es físicamente la misma en todas partes; que el ojo humano, por lo demás, es también el mismo bajo todas las latitudes y para todas las razas. [...] Si, por consiguiente, la denominación de los colores es tan diferente según las lenguas, no será posible discutir la diversidad de las experiencias de mundo, ni la del ojo: se tratará sin duda del caso, particularmente típico, en que lenguas diferentes expresan por estructuras lingüísticas diferentes hechos físicos idénticos, probando así que la estructura del lenguaje no refleja automáticamente la del universo (p.95-96).

A partir daí, Mounin exemplifica as diferenças de denominações de cores que podem ser encontradas entre as diferentes línguas e que pareciam não se basear na percepção física do espectro das sete cores do arco-íris. A falta de coincidências entre a nomenclatura das cores é notável a ponto de ter gerado hipóteses sérias de que fatores fisiológicos gerassem, em diferentes povos, diferentes percepções de cores. A hipótese foi refutada, como se indica na citação anterior, de Mounin, provando-se que a diferente segmentação das cores nos idiomas não era motivada fisiologicamente: no geral, ela resultava do fato de que

se tomava como base da nomenclatura das cores outros elementos que não a percepção visual do espectro:

Se comprueba en efecto que, en todas las lenguas estudiadas [...], una parte al menos de los colores se nombra **por referencia a tecnologías de tinte**, de pintura, de marcación o coloración, **por referencia al material de origen, al producto colorante**, al procedimiento, al matiz definido por comparación con un objeto de color tipo. Así, el latín tiene términos que nos remiten a la miel, al marfil, al boj, a la hiedra, a la cereza, al plumaje de la paloma, a la ceniza, al alquitrán, al mirto, a la herrumbre, etc... [...] el hebreo a la leche, al cuervo, a nombres de piedras o metales preciosos, **a la cochinilla del nopal** [...] Lévi-Strauss, a propósito de la tribu brasileña de los nambikwara, observa que “el amarillo y el rojo constituyen frecuentemente para ellos una sola categoría lingüística, en razón a las variaciones del tinte del urucu, que, según la calidad de los granos y su estado de madurez, oscilan entre el bermellón y el amarillo anaranjado. Todos estos hechos de nominación (además de perder su rareza psicológica cuando se examinan a la luz de **los universales tecnológicos**) llevan a comprobar que las “visiones de mundo” que puedan exteriorizarse no son incomunicables: al referirse a algo tangible en el mundo exterior, permiten siempre apreciar un mínimo invariante de significación denotativa, que siempre puede ser transmitido de lengua a lengua. (Mounin, 1971: 249-250.)

Além dessa visão de como podem funcionar as línguas em sua relação com o mundo da experiência, também parece importante que o tradutor tenha, em sua bagagem de conhecimentos declarativos, a noção de que, como diz Osimo (2001), **raramente poderá encontrar equivalências precisas**.

Com relação a isso, Mounin já expunha o problema que a **conotação** pode representar para a tradução. Os diferentes valores afetivos que podem estar indissolúvelmente ligados ao valor denotativo no significado de uma palavra, ou que podem ser

agregados a ele por questões culturais ou individuais, levaram a afirmar, por exemplo, que a palavra que designa o animal “elefante” não significaria o mesmo em diferentes idiomas:

[...] el elefante es algo muy diferente para un hindú o un africano que lo utiliza y lo cuida, y para tal sociedad europea o americana para la que no existe más que como objeto de curiosidad en un parque de aclimatación, y en los circos o en las casas de fieras, y descrito en los manuales de zoología (Mounin, 1971: 62, citando a Hjelmslev, em *La stratification*, p. 175-176)

Sobre a questão da raridade das equivalências precisas, Osimo (2001) diz:

Dado que **nunca existe uma equivalência precisa** entre os signos nos planos lingüístico e cultural, na sua atividade de projeção o tradutor **privilegia certos aspectos** do prototexto em detrimento de outros, que considera de importância secundária. Na base da atividade de tradução está a **“eleição do elemento que se considera mais importante** na produção traduzida”.³

No caso de “*grana*”, teríamos que considerar as relações que pareceriam mais relevantes, de acordo com certos **critérios**, e então **escolher** uma das opções levantadas. Parece que a questão da origem dessa cor (o inseto, o corante) se mostra como especialmente relevante para o significado dessa palavra. Mas o que nos interessa mais é como foi posto em funcionamento todo um processo de análise – em que considerações sobre o funcionamento das línguas tiveram peso especial – para levantar possibilidades aceitáveis, deixar de fora outras, e construir os critérios para uma escolha final.

³ Citação de Brjusov, V. (1975): “Fialki v tigele” [Violetas no crisol]. Em. *Sobranie sochinenij v semi tomah* [Obras selecionadas em sete livros]. Moscou. vol. 6, p. 106: “the choice of the element you consider foremost in the translated production”.

3. Um conto infantil, o dominante, a função poética e a análise literária

Sobre o processo de tradução, Osimo (2001) diz ainda o seguinte:

o texto deve ser analisado com os critérios mais objetivos possíveis para isolar um elemento, **o dominante**, que constitua a entidade principal em torno da qual se constrói a identificação do resto do texto.

A noção de **dominante**, esse “elemento que se considera mais importante na produção traduzida” (nas palavras da citação anterior), é um conceito tomado de Jakobson. O dominante, segundo Jakobson, “governa, determina e transforma os demais componentes” e “garante a integridade da estrutura”.⁴ Ainda Jakobson observaria que, na obra poética, a **função estética** age como dominante.

Essa consideração nos leva à questão de o que privilegiar, na escolha tradutória, em textos em que a função estética ou poética ocupa lugar importante e, por outro lado, nos leva à questão da própria capacidade de reconhecer o predomínio da função poética como característica de todo um texto ou de um fragmento textual pontual, capacidade de reconhecimento que é também uma **competência leitora específica**, próxima, neste caso, da competência do analista literário.

Sobre essas questões é o nosso segundo caso ou problema de tradução, o caso de um conto infantil da escritora argentina María Elena Walsh e da desorientação que alguns de seus fragmentos mostraram desencadear em alunos de níveis iniciais do curso de Letras, chamados a traduzi-lo para o português, em situações experimentais. Essa desorientação parecia vir não de uma insegurança gerada pelo pouco domínio da língua estrangeira naquele momento do curso, mas principalmente de algu-

⁴ Jakobson, R. (1987): *Language in Literature*. A c. di Krystyna Pomorska e Stephen Rudy. Cambridge (Massachusetts): Belknap Press. p. 41. Citado por Osimo (2001).

ma dificuldade para identificar que um importante dominante estrutural do conto era um uso lúdico da língua, identificável à função poética que caracteriza as estruturas verbais artísticas.

No conto de María Elena Walsh, talvez sejam as rimas o elemento que, numa série de procedimentos de construção, mostram mais ostensivamente a função poética funcionando como dominante no texto. Naquele conto, as rimas são importantes elementos estruturadores do texto, bem como marcas de estilo. Elas criam uma lógica própria, desvinculada do mundo real, um *nonsense* divertido que prevalece sobre a referencialidade, sobre a coerência externa dos conteúdos. As rimas são entremeadas nesse texto em prosa nos seis fragmentos abaixo:

1. Sukimuki era una princesa japonesa.

2. En esa época, las princesas todo lo que tenían que hacer era quedarse quietitas. Nada de ayudarle a la mamá a secar los platos. Nada de hacer mandados. Nada de bailar con abanico. Nada de tomar narajada con pajita. Ni siquiera ir a la escuela. Ni siquiera sonarse la nariz. Ni siquiera pelar una ciruela. Ni siquiera cazar una lombriz. Nada, nada, nada.

3. –¿Por qué usted no puede hacer nada?

–Porque mi papá, el Emperador, dice que si una princesa no se queda quieta quieta quieta como una galleta, en el imperio habrá una pataleta.

4. –¿Dónde estará la princesa? – repitió.

–La princesa está de jarana, donde se le da la gana.

5. Y así fue como la Princesa dejó de estar quietita y se casó con el Príncipe Kinoto Fukasuka. Los dos llegaron al templo en monopatín y luego dieron una fiesta en el jardín. Una fiesta que duró diez días y un enorme chupetín.

6. Así acaba, como ves, este cuento japonés.

Um dos desconcertos mais freqüentes e mais explicitamente manifestados pelos alunos acontece, no fragmento 5, na parte *duró diez días y un enorme chupetín* (literalmente em português “durou dez dias e um enorme pirulito”), por causa da presença

da palavra “pirulito” numa medida de tempo. É bastante freqüente que os estudantes considerem que não encontraram em “pirulito” a acepção que interessa para traduzir *chupetín*, e que continuem procurando e formulando outras hipóteses, sem se darem conta de que a rima entre *monopatín-jardín-chupetín* é determinante para a seleção dessa palavra no conto. De modo similar, é freqüente que lhes provoque estranheza a comparação *quieta como una galleta* (literalmente, “*quieta* como uma *bola-cha*”), a qual também gera desconfiança sobre os sentidos dicionarizados que encontram para *galleta*. No caso das rimas do fragmento 2, que são intercaladas num esquema ABAB,⁵ elas estão mais distantes entre si e por isso são menos perceptíveis: o mais comum é que realmente passem despercebidas. Por fim, vários dos sujeitos não estabelecem interpretativamente uma relação entre os cinco fragmentos rimados como sendo componentes de uma rede maior, de uma trama interna do tecido textual, um importante elemento de coesão que desenha um estilo de composição caracterizado pelo procedimento de **selecionar palavras por sua similaridade sonora**.

As rimas, nessas cinco passagens, marcam os fragmentos citados como lugares de predomínio da função poética no texto. Em “Lingüística e Poética”, Jakobson (1960/2001: 118 e ss.) define a função poética como uma das seis funções da linguagem. Colocada a pergunta “o que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte?”, procura respondê-la dentro de um quadro geral no qual considera impropriedade dissociar a Poética da Lingüística. Sendo que “a poesia é uma espécie de linguagem”, os estudos de Poética fazem parte dos estudos lingüísticos, diz Jakobson (p. 121):

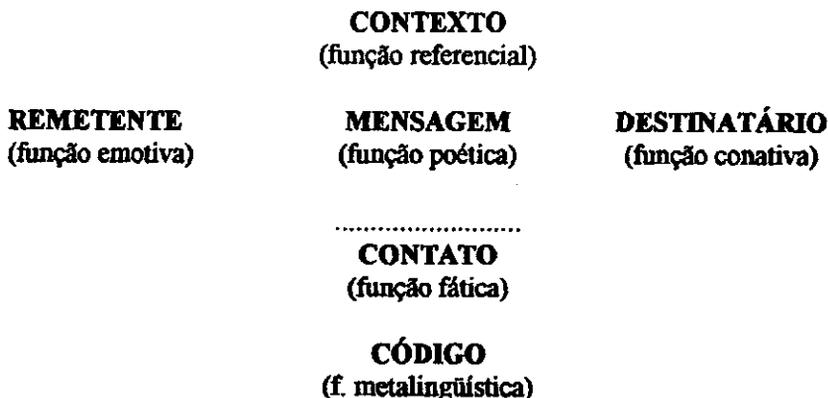
A insistência em manter a Poética separada da Lingüística se justifica somente quando o campo da Lingüística pareça estar abusivamente restringido, como, por exemplo, quando a sentença é considerada, por certos lingüistas, como a mais alta construção analisável, ou quando o

⁵ A: *escuela/ciruela* (“escola”/“ameixa”); B: *nartz/lombriz* (“nariz”/“minhoca”).

escopo da Lingüística se confina à gramática ou unicamente a questões não semânticas de forma externa ou ainda ao inventário dos discursos denotativos sem referência às variações livres.

Além disso, Jakobson se posiciona contra a proposta de que a característica essencial das estruturas verbais artísticas seria a natureza não casual, intencional, da linguagem poética, por considerar que “qualquer conduta verbal tem uma finalidade” ou intencionalidade.

A língua é colocada por Jakobson como sendo um código global composto de subcódigos relacionados entre si e caracterizados exatamente por suas diferentes finalidades ou funções. A função poética é um desses subcódigos inter-relacionados para compor a unidade maior do código global. A característica essencial das estruturas verbais artísticas deveria ser buscada na peculiaridade da função poética frente às outras cinco funções. É bem conhecida a proposta de Jakobson de seis funções da linguagem, baseada num modelo de comunicação de seis componentes, como no esquema que reproduzimos abaixo:



Essa proposta amplia para seis funções o modelo de Bühler, que distinguia apenas três – a emotiva, a conativa e a referencial –, segundo a mensagem se orientasse mais fortemente a cada uma das três “pessoas” do ato comunicativo: ao remetente, ao

destinatário ou ao “objeto de que se fala” (a terceira pessoa ou a não-pessoa).

O modelo de seis funções representa um refinamento importante para a compreensão do funcionamento do texto artístico, já que, seguindo o modelo triádico de Bühler, pareceria haver uma tendência a vincular o texto artístico à função expressiva,⁶ aquela orientada ao remetente, o que poderia gerar uma identificação excessiva e indevida do texto artístico com a expressão subjetiva que caracteriza a lírica. No modelo de Jakobson, em contraste, não se aponta como característica nuclear do texto artístico a expressão da subjetividade, mas sim uma orientação à própria mensagem:

O pendor (Einstellung) para a MENSAGEM como tal, o enfoque na mensagem por ela própria, eis a função poética da linguagem. [...] Com promover o caráter palpável dos signos, tal função aprofunda a dicotomia fundamental de signos e objetos. (p. 127-128, destaques do autor)

A função poética, diz Jakobson, não é a única função da arte verbal; é apenas sua função dominante. Nos diferentes gêneros poéticos há sempre uma presença, em ordem hierárquica variável, de outras funções verbais paralelamente à função poética dominante.

Apontar a característica inerente a toda obra poética implica descrever o funcionamento da função poética. Para Jakobson, em seu mecanismo de funcionamento estão implicados os dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal: **seleção e combinação**. Ao compor enunciados, **selecionamos** uma palavra entre um conjunto de palavras assemelhadas ou paradigma (de uma mesma classe gramatical, sinônimos, antônimos...) e a **combinamos** no eixo sintagmático, ou seja, a colocamos em relação com outra(s) selecionada(s) de outro(s) conjunto(s), numa seqüência que é ordenada de acordo com certas regras de combinação previstas no código lingüístico utilizado. Conforme o autor:

⁶ Como fazem Reiss & Vermeer, 1984: 138.

A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da seqüência, se baseia na contigüidade. **A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação.** A equivalência é promovida a condição de recurso constitutivo da seqüência. (p. 130, destaque do autor)

A projeção que se faz da similitude própria do eixo de seleção (paradigmático) sobre o eixo de combinação (sintagmático) mostra-se como um princípio comum entre a rima, a métrica, o ritmo, o paralelismo na poesia. No caso específico dos procedimentos que envolvem sonoridade, os vários procedimentos mediante os quais a poesia reitera regularmente unidades ou seqüências sonoras equivalentes provoca uma **experiência do fluxo verbal** comparável à **experiência do tempo musical**. A materialidade sonora da mensagem é explorada. O verso e todos os demais recursos que se configuram como repetição de uma figura sonora não são exclusivos da poesia; qualquer texto que lance mão deles estará fazendo uso da função poética, ainda que como função secundária, subordinada a outra função principal.

Jakobson insiste em chamar a atenção para o fato de que a função poética não se configura essencialmente pela reiteração sonora, pelas figuras de som recorrentes, já que essa reiteração é apenas um modo pelo qual se manifesta sua característica principal: a mencionada projeção do princípio de equivalência na seqüência, ou do eixo da similitude sobre o eixo da contigüidade. Além disso, a exploração da materialidade sonora não se faz de forma desvinculada do trabalho no plano dos sentidos. Mesmo no caso das rimas, definidas como recorrência regular de fonemas ou grupos de fonemas equivalentes, seria uma simplificação abusiva tratá-las unicamente do ponto de vista do som, já que a rima sugere uma **relação semântica entre as unidades rímicadas**, uma relação semântica de semelhança ou dessemelhança. Isso já acontece nas próprias técnicas de rima (mesma categoria de palavras ou categorias de palavras diferentes, por exemplo). Por fim:

A rima é apenas um caso particular, condensado, de um problema muito mais geral, poderíamos mesmo dizer do problema fundamental, de poesia, a saber o paralelismo. (p. 146)

As diferentes formas de reiteração de que lança mão a arte verbal têm sua força no fato de sugerirem **vínculos no plano dos sentidos**, seja criando um efeito de parecença entre as coisas (metáfora, símile, parábola, ...) seja mostrando entre elas uma dessemelhança (antítese, contraste, ...). Desse modo, a equivalência de som projetada no eixo da contigüidade induz vinculações semânticas, muitas vezes inusitadas e reveladoras de outro ponto de vista sobre a realidade. Palavras de som semelhante são aproximadas quanto ao seu significado, similaridades no som são avaliadas em função de sua similaridade e/ou dessemelhança no significado. Explora-se o simbolismo potencial dos sons, que faz com que, por exemplo, a maioria das pessoas associe naturalmente vogais mais graves a percepções visuais sombrias e vogais agudas à percepção sensorial da luminosidade. Valéry definia a poesia como “hesitação entre o som e o sentido”, aponta Jakobson (p. 144), e Pope prescrevia que “o som deve ser um eco do sentido” (p. 153).

[Na poesia] o nexa interno entre som e significado se converte de latente em patente [...]. A acumulação, superior à média, de certa classe de fonemas, ou uma reunião contrastante de duas classes opostas na textura sonora de um verso, de uma estrofe, de um poema, funciona como uma “corrente subjacente de significado”, para usar a pitoresca expressão de Poe. (p. 153)

O problema de leitura dos fragmentos do conto de Walsh descritos acima residia em procurar interpretar, pela lógica da referencialidade (da mensagem que aponta para o mundo ou para o contexto), fragmentos compostos segundo leis da função poética (da mensagem que explora a materialidade da própria mensagem).

Dissemos, atrás, que a rima dos cinco fragmentos citados é talvez a marca mais perceptível da dominância da função poé-

tica no texto de Walsh, mas o texto está repleto de outras reiteirações. Os paralelismos estão fortemente presentes em vários outros elementos e momentos do conto. Vejamos onde.

Os nomes próprios que aparecem no texto são três: o dos protagonistas (a princesa e o príncipe), o da cidade onde morava a princesa, e o nome de seu país. Entre esses nomes próprios, todos os que são fictícios têm algum tipo de repetição sonora: *Sukimuki* (a princesa), *Fukasuka* (o príncipe), *Siukiu* (a cidade). No caso do único nome “real”, não exclusivo do mundo ficcional, o nome do Japão, ele aparece modificado: uma repetição do mesmo tipo é introduzida, de modo que aparece no texto, em uma fala da princesa não como *Japón*, mas como *Japonpón*.

Nos diálogos, a princesa usa uma fala lúdica infantil que se constrói intercalando às sílabas das palavras castelhanas outras sílabas iniciadas pela consoante *p* e seguidas pela mesma vogal (ou vogal + consoante postônica) da sílaba imediatamente anterior, num tipo de “língua do *p*”, que é de fato usada pelas crianças argentinas (*el jeringozo*). Essa linguagem infantil aparece no conto como sendo “correto japonês”:

7. –¡Qué linda mariposapa! –murmuró al fin Sukimuki, en correcto japonés.

[...]

–¡Qué linda princesa! ¡Cómo me gustaría jugar a la mancha con usted, princesa!

–**Nopo puepedopo** –le contestó la Princesa en japonés.

–¡Cómo me gustaría bailar con usted, Princesa! –insistió la Mariposa.

–Eso tampoco**puepedopo** –contestó la pobre Princesa.

8. –¿Y eso por qué? –preguntó la Mariposa.

–Porque **sipi** –contestó la Princesa–, porque las princesas del Japon**pón** debemos estar quietitas sin hacer nada. Si no, no seríamos princesas. [...]

Essa linguagem lúdica se constrói sobre princípios de repetição sonora muito parecidos aos da rima. Nesse caso, as dificuldades de tradução manifestadas pelos alunos são de diferen-

tes tipos. A primeira é a de reconhecer o mecanismo que está em funcionamento nesse modo de falar da princesa, especialmente na frase “*nopo puepedopo*”. Alguns alunos não identificam de imediato que o enunciado se constrói sobre “*no puedo*” (“não posso”), e contam que foram procurar no dicionário a palavra “*nopo*”, por exemplo. Quando identificam o sentido, alguns optam por apagar qualquer marca do jogo lingüístico, traduzindo apenas o significado: “não posso”. Outros, ainda, não identificam o sentido, interpretam que se trata de uma seqüência sonora puramente arbitrária (como no caso do nome *Fukasuka*), que teria como única lógica uma simulação de que a princesa está falando num suposto japonês. Esses mantêm, na tradução, a frase do texto de partida: “*nopo puepedopo*”. Outros mais mantêm a frase como no texto de partida, apesar de identificarem, entre as sílabas, o enunciado “*no puedo*”, porque não lhes ocorre uma maneira de transpor esse jogo lingüístico para o português. Outros alunos ensaiam uma reprodução do *jeringozo* no português, transferindo ao enunciado “não posso” os mesmos mecanismos e traduzindo “*nopo puepedopo*” por “*nãopão popossopo*”. Essa solução parece interessante por favorecer uma solução coerente para os demais fragmentos em *jeringozo* (“borboletapa”, “também nãopão popossopo”, “porque simpim”, “Japãopão”). Por outro lado, pelo fato de se tratar, na cultura do texto de partida, de linguagem lúdica familiar às crianças (e portanto imediatamente reconhecida pelo público-alvo do texto), talvez fosse preferível a solução da **adaptação** à “língua do *p*”, utilizada pelas crianças brasileiras.⁷ Nesse último caso, o enunciado “*nopo puepedopo*” teria como solução de tradução “*penão pepopesso*”. Essa solução levantaria, contudo, o problema da coerência de solução com os demais fragmentos. Como vimos, “*nopo puepedopo*” não é um caso isolado do uso do *jeringozo*, mas caracteriza a

⁷ Essa problematização foi trazida por um dos alunos que trabalhou com o texto, Leonardo Morgan, a quem agradeço a indicação de que a forma de se expressar da princesa poderia não se ser, como eu inicialmente supunha, uma linguagem criada pela autora, mas sim uma linguagem realmente familiar às crianças argentinas. Mirta Groppi nos confirmou que realmente era assim.

fala da princesa em vários outros enunciados. Nesse sentido, não é autônoma, mas se insere, como as rimas, numa cadeia coesiva mais ampla, formada por todas as partes destacadas nos fragmentos 6 e 7 citados acima. A solução para a tradução de “*qué linda mariposapa*”, “*porque sípi*”, “*eso tampocopo puepe-dopo*”, “*Japonpón*”, em que há palavras nas quais apenas a última sílaba é acrescentada, deveria ser coerente com a adaptação para a língua do *p* feita na tradução do fragmento “*nopo puepe-dopo*”.

O que nos interessa principalmente ao considerar esses problemas de tradução é que não há dicionários ou materiais de consulta capazes de ajudar o tradutor a interpretar o que está sendo feito com a língua espanhola nessas passagens do conto de Walsh: a leitura adequada e a busca de solução dependem totalmente de **recursos internos**, do raciocínio do tradutor e de inferências que possa fazer a partir de seu conhecimento de mundo e dos textos, de sua competência leitora e interpretativa.

As reiterações sonoras próprias da função poética se dão, ainda, em evidentes **paralelismos** presentes em outras partes do texto, como no fragmento 9:

9. En esa época, las princesas todo lo que tenían que hacer era quedarse quietitas. **Nada de** ayudarle a la mamá a secar los platos. **Nada de** hacer mandados. **Nada de** bailar con abanico. **Nada de** tomar narajada con pajita. **Ni siquiera** ir a la escuela. **Ni siquiera** sonarse la nariz. **Ni siquiera** pelar una ciruela. **Ni siquiera** cazar una lombriz. **Nada, nada, nada.**

Houve casos, no entanto, de sujeitos que procuraram suprimir as repetições na tradução, por considerarem que repetições são, em princípio, indesejáveis num texto escrito, e portanto, evitá-las melhoraria o texto traduzido, em comparação com o texto de partida.

Como se pode ver, a função poética é geradora de vários fragmentos do texto, colocando-os em relação uns com outros e gerando uma trama sonora e de paralelismos na materialidade lingüística que contribui para “a integridade da estrutura”. Res-

ta considerar se (e como) essa característica formal repercute no nível semântico. Acreditamos que as reiteraões do conto têm vários efeitos de sentido, como procuraremos indicar a seguir.

O uso poético-lúdico da linguagem no conto ajuda a compor um importante sentido ideológico da história. A princesa protagonista do conto aparece como uma criança a quem era vedada qualquer possibilidade de diversão, devido a uma norma ancestral e jamais questionada do reino onde vivia. Essa norma ditava que as princesas tinham que ficar absolutamente imóveis, sem fazer nada. A impossibilidade de se divertir, e mesmo de realizar qualquer ação, era imposta à protagonista pelas tradiões de seu reino. Um dia, uma enorme borboleta colorida invade seu jardim, a convida para brincar e a incentiva a desobedecer a seu pai, o imperador (representação do poder social patriarcal no conto), subvertendo aquelas restriões opressivas que entorpeciam a princesa (*"¿cómo se aburría la pobre Sukimuki!"*). Mais adiante no conto essa borboleta se transforma num príncipe, desafia o imperador (subvertendo mais uma vez as regras daquele reino) e consegue se casar com a princesa. A situação da princesa muda radicalmente então (*"la princesa dejó de estar quietita"*).

Ao transgredir as regras da linguagem normal e cotidiana para expressar-se numa linguagem brincalhona e poética, o conto reproduz, no plano da forma, a transformação positiva (eufórica) que está sendo operada na vida da princesa: Sukimuki e a borboleta-príncipe desafiam e subvertem as regras do reino e transformam uma vida chata e sem-graça, em que a individualidade da *"pobre Sukimuki"* era anulada, numa vida divertida e colorida, em que a princesa passa a **poder** exercer sua vontade (seu **querer**: *"donde se le da la gana"*). Pode, a partir daí, desfrutar não só de sua infância, mas de todo o movimento da vida.

A função poética é potencialmente subversiva na medida em que desautomatiza a linguagem, libertando-a de condicionamentos convencionais. Também é inovadora e reformadora na medida em que altera convenções lingüísticas para extrair, de um funcionamento inusitado, uma maior amplitude de relações de sentido. A borboleta colorida que entra no jardim atua de modo também subversivo, expondo a arbitrariedade e o sem-

sentido das regras que faziam com que a princesa não pudesse fazer nada (“¿por qué usted no puede hacer nada?”), e consegue transformar essas regras de maneira que a princesa encontre, no prazer da brincadeira, uma nova perspectiva de vida.

Vale indicar que María Elena Walsh tem um texto temático (¿*Corrupción de menores?*) em que condena a maneira como percebia que as meninas costumavam ser criadas na classe média argentina: para se transformarem em objetos de adorno, para serem dependentes (“*todo lo hacían los sirvientes del palacio*”) e sem incentivo ao desenvolvimento pleno de sua individualidade e de suas capacidades de realização pessoal e profissional na sociedade.

Vivimos consumiendo preceptos y productos sin cuestionarlos, [...] porque es más seguro acatar rutinas que incurrir en singularidades. Un ejercicio de esclarecimiento podría empezar con estas discretísimas preguntas:

¿Educamos a nuestras niñas para que en el día de mañana (si lo hay) sean ociosas princesas del jet-set? ¿Las educamos para Heidis de almibarados bosques? ¿Las educamos para futuras cortesanas? ¿Las educamos para enanas mentales y superfluas “señoras gordas”?

Así parece, por lo menos en buena parte de la bendita clase media argentina, dada la aberrante insistencia con que se estimula el narcisismo y la coquetería de nuestras niñas y se les escamotea su participación en la realidad.

Um tema afim parece estar sendo figurativamente desenvolvido nesse seu conto infantil, em que se valoriza positivamente o fato de a princesa aceitar agir em desacordo com tradições alienantes e paralisantes de seu reino, impostas pela figura do pai, e se colocar ao lado de outra figura masculina,⁸ a do prínci-

⁸ Mas não tão claramente masculina: é uma personagem que a princípio se apresenta como uma borboleta, inseto associado ao universo feminino a ponto de, em espanhol, *mariposa* ser uma das palavras usadas para referir-se aos *gays*. Poderíamos pensar numa figurativização que condensa o homem-companheiro e o *ánimus*, nessa borboleta-príncipe,

pe, em condição de amizade e igualdade, para participar ativamente da dinâmica da vida. O *nonsense* criado na seleção de palavras por rimas, no conto, compartilha desse caráter avesso à normalidade banalizada, caráter libertário e lúdico.

Ainda sobre os sentidos contidos nas características formais do conto, cabe notar que um funcionamento da linguagem no qual a seleção pela similitude sonora cria um *nonsense* divertido não é alheio ao mundo da criança. Pelo contrário, o que é chamado, em espanhol, de *rima boba* é um dos traços mais característicos das fórmulas verbais dos jogos infantis, tanto em português quanto em espanhol, como mostram os exemplos a seguir:

Uni duni tê salamê mingüê um sorvete colorê o escolhido foi você	Um, dois, Feijão com arroz, Três, quatro, Feijão no prato, Cinco, seis, Fico freguês, Sete, oito, Comer biscoito, Nove, dez, Comer pastéis.	Foi para a roça perdeu a carroça
Quem cochicha o rabo espicha come pão com lagartixa		No sabe, no sabe tiene que aprender oreja de burro le vamos a poner

As rimas geradoras de *nonsense* também têm o papel (talvez um dos mais destacados neste conto de Walsh) de criar lugares de interdiscurso. Por um lado, atuam como as *rimas bobas* tão familiares ao mundo da criança. Por outro lado, o *nonsense* do conto evoca uma característica importante dos livros de *Alice*, de Lewis Carroll. Não é improvável que o *nonsense* gerado em grande parte por um jogo divertido com a linguagem verbal, nos livros de Carroll, ecoe nos textos de Walsh. A escrito-

da mesma forma como podemos pensar num diálogo irreverente com a tradição dos contos de fadas, em que os bichos que se transformam em príncipes são bem mais feios e desinteressantes (a palavra *sapo* ecoa em *mariposapa*, inclusive, remetendo a um bicho híbrido, recurso sobre o qual é composto um livro de Walsh, o *Zooloco*). Mas não há espaço para (e não é nosso objetivo) desenvolver uma interpretação minuciosa do conto de Walsh neste artigo.

ra chegou a traduzir trecho de um dos livros das *Aventuras de Alice* para o castelhano.⁹

Detendo-nos no primeiro caso de interdiscurso que mencionamos, como se vê nos exemplos colocados acima, as rimas do universo infantil muitas vezes funcionam como provocações divertidas ou afirmações da própria individualidade. São provocadoras em casos como o do “quem cochicha o rabo espicha”, ou no caso de tomar o assento do outro, que se levantou um pouco, e sentenciar: “foi para a roça, perdeu a carroça”. São afirmadoras da vontade própria no caso de responder a um “cala a boca” com “cala a boca já morreu, quem manda na minha boca sou eu”. Essa última fórmula guarda muita similaridade com a resposta rimada e atrevida do príncipe ao imperador: “*la princesa está de jarana, donde se le da la gana*” (literalmente “a princesa está na gandaia, onde lhe dá na veneta”). A evocação da **linguagem lúdica** infantil é, portanto, outro elemento que colabora para os questionamentos temáticos que podem ser interpretados nesse conto: a transformação de tradições paralisantes, para conquistar a possibilidade de desenvolver-se plenamente, incorporando-se à corrente da vida e buscando a satisfação pessoal.

As rimas configuram um importante problema de tradução, um dilema entre forma e significado: decidir entre manter a rima ou manter o significado das palavras que, no texto-fonte, estão em relação de rima. No fragmento “*y los dos llegaron al templo en monopatín y luego dieron una fiesta en el jardín, una fiesta que duró diez días y un enorme chupetín”, a tradução dos significados produziria, em português, uma frase como “e os dois chegaram ao tempo de patinete e depois deram uma festa no jardim, uma festa que durou dez dias e um enorme pirulito”. Essa solução mantém uma relação semântica existente entre as palavras rimadas, e que é também importante no texto de partida: são três palavras valorizadas euforicamente, no conto, e semanticamente vinculadas à diversão e à alegria próprias do mundo infantil: “patinete” (um brinquedo), “jardim” (um espaço*

⁹ *La morsa y el carpintero*, tradução livre em verso de Maria Elena Walsh para uma narração em verso intercalada no capítulo 4 do livro *Através do espelho*, de Carroll. Agradeço a Josilady Xavier pela informação.

aberto, de convívio social e de brincadeira), “pirulito” (um doce). São todas palavras fortemente relacionadas ao universo infantil no conto, e pareceria que essa característica semântica (também uma reiteração) precisaria, de fato, ser mantida. Mas, ao se perder a rima, perde-se a pista interpretativa que dá alguma explicação para o uso da palavra “pirulito” numa medida de tempo, no texto de partida, que é a sua relação de rima com duas palavras do cotexto imediatamente anterior.

Quanto a esse problema de tradução, os alunos que o identificaram tiveram duas reações diferentes: (1) traduzir o significado (plano do conteúdo daquela palavra isolada) prescindindo da rima, por entender que, numa tradução, deve-se priorizar sempre a manutenção dos significados das palavras uma a uma; (2) procurar recriar a rima, justificando que o texto é literário e que por isso o plano da forma tem importância hierárquica superior ao do conteúdo.

Essa percepção de estar diante de uma característica essencial do texto literário, formulável em termos da dominância da função poética, como vimos, levou os últimos sujeitos a soluções adequadas formal e semanticamente, como “e os dois chegaram no tempo de patim e então deram uma festa no jardim, uma festa que durou dez dias e um enorme quindim”, ou então “e os dois chegaram ao templo de patinete e depois deram uma festa no jardim do palacete, uma festa que durou dez dias e um pirulito de chiclete”. Esses exemplos de solução também são interessantes para mostrar como, em tradução, os problemas quase sempre não têm uma única solução possível ou aceitável.

O problema das rimas no conto de Walsh se divide claramente entre um **problema de interpretação** (perceber que uma aparente falta de sentido é intencionalmente gerada pela seleção de palavras guiada pela similitude sonora; interpretar as rimas como elementos estruturais importantes no texto) e um **problema de reformulação** no português, que envolve a criatividade do tradutor.

Ao defender a necessidade de recriar as rimas, os jogos lingüísticos e os paralelismos ao traduzir o conto de Walsh, estamos considerando qual deveria ser o procedimento do tradutor no caso de uma tradução voltada para um público de crian-

ças brasileiras. Nesse caso, o tradutor estaria lidando com o que Reiss (1984: 121) chamava de **tradução comunicativa**, aquela na qual se pretende que o texto traduzido mantenha, para o público e a cultura de chegada, uma função similar à que teria o texto de partida para os seus destinatários ideais, em sua cultura de origem.

São vários os teóricos da tradução que apontam para a **prevalência da forma** no caso da tradução comunicativa de um texto literário que se valha de recursos formais como a rima. No caso de Reiss, essa prevalência se formula vinculada à proposta de três grandes categorias textuais. A autora indica que o estabelecimento de uma hierarquia de equivalências na tradução comunicativa só pode ser feito a partir da consideração de três diferentes categorias de texto, de acordo com a predominância neles de uma das três funções comunicativas propostas por Bühler.¹⁰ No texto de **categoria informativa**, domina a função informativa da linguagem, e os elementos semântico-referenciais ocupam o primeiro lugar entre os critérios de equivalência. Na impossibilidade de manter constantes todos os valores do texto ou de um elemento textual (valores conotativos, associativos, estéticos e referenciais), os valores referenciais teriam prioridade na tradução do texto informativo. Na **categoria expressiva** a equivalência no nível da organização artística e das características formais da linguagem deveria prevalecer. Por fim, no caso da **categoria operativa** haveria que se centrar no caráter persuasivo da configuração lingüística e textual (“os elementos conotativos e associativos predominam sobre os elementos denotativo-referenciais”, p. 138). Cada tipologia textual e cada texto individual combina essas três grandes categorias de maneira complexa e peculiar, mas apesar dessa complexidade dos textos concretos:

La función comunicativa de un texto ya puede indicar [...] cuáles son los elementos textuales que han de prevalecer y que determinarán la jerarquía de equivalencias requeridas en el proceso de traducción. (p. 138)

¹⁰ Bühler, K. (1934) *Sprachtheorie*. Stuttgart: Fischer, 1982 (*apud* Reiss & Vermeer).

Voltando agora a considerar a classificação mais ampla de seis funções comunicativas (em vez de três), proposta por Jakobson, e segundo o próprio Jakobson (1959/2001: 72), a predominância da função poética pode levar à intraduzibilidade e à ineludível necessidade de **recriar**, ao invés de propriamente traduzir:

[...] a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa [...]

Talvez pela relação estreita que apontamos anteriormente entre a linguagem lúdica infantil e a linguagem da poesia, ou talvez por ter muito em mente os livros de *Alice*, de Carroll, Snell-Hornby (1988/1999: 53) desenha seu quadro de tipos de texto e critérios relevantes de tradução colocando a Literatura Infantil no nível da Lírica e da Poesia. Snell-Hornby aponta que estes três tipos de texto requerem fortemente a “recriação de dimensões lingüísticas”, dominando sobre a manutenção dos conteúdos ou das “identidades conceituais”.

Na análise de nosso segundo caso, mais que essas considerações teóricas sobre como traduzir textos ou fragmentos textuais que têm a função poética como dominante, interessa-nos apontar como a compreensão do funcionamento da função poética era crucial para interpretar, no conto de Walsh, a escolha de certas palavras em função de sua sonoridade e para chegar à compreensão dos efeitos globais de humor, *nonsense* e identificação com o universo dos jogos lingüísticos infantis que essas *rimas bobas* geravam naquele conto. A falta de uma atenção treinada para identificar procedimentos próprios do texto literário e de um uso artístico (ou estilístico) das estruturas verbais parecia gerar nos estudantes, como comentamos, perplexidades e dúvidas quanto aos sentidos das passagens rimadas que indicamos nos exemplos de 1 a 6.

A sensibilidade para detectar a exploração da função poética e a capacidade de interpretar o estilo de um texto não são competências que dizem respeito apenas ao texto literário e ao tradutor de literatura. É freqüentemente requerida em textos que poderiam ser considerados predominantemente informati-

vos, mas que são cuidadosamente trabalhados estilisticamente, como seria o caso de um artigo de opinião num jornal ou mesmo de um livro dentro de áreas do saber mais específicas (Psicologia, Educação, Ciências Sociais,...). Por fim, a função poética está presente em inúmeros usos humorísticos da linguagem, como nos trocadilhos, tão presentes na linguagem cotidiana, e em textos que carregam as marcas dessa linguagem cotidiana. As figuras – lidem elas com os sons, com os sentidos ou com ambos simultaneamente – estão longe de ser exclusividade dos domínios da Literatura: são comuns aos domínios de toda a linguagem verbal.

4. Conclusão

Até aqui, as observações sobre a identificação e a busca de soluções para nossos dois problemas parecem apontar no sentido de que uma boa reflexão sobre o funcionamento das línguas e dos textos (um conhecimento substancial em Lingüística), sobre fundamentos e procedimentos de análise literária e elementos de teoria da tradução parecem trazer importantes contribuições e ferramentas para o tradutor na hora de identificar seus problemas, precisar sua natureza, fazer o levantamento e a busca de soluções possíveis e tomar sua decisão final com maior segurança, autonomia, e menor margem de risco de inadequações. Acreditamos que nossos casos apontam para o fato de que, em boa medida, pode haver um forte impacto desse tipo de “conhecimento declarativo” (teórico?) do letrado sobre a competência do tradutor, competência essa muitas vezes considerada um conhecimento predominantemente (quando não exclusivamente) “procedimental” (prático?).

Sobre nossa pergunta inicial – qual seria a especificidade da competência leitora do tradutor frente à do lingüista, do analista do discurso, ou do analista literário – tal especificidade parece estar especialmente num aspecto: estabelecer hierarquias. Ao tradutor se impõe a **escolha final de uma única opção**, o que lhe restringe consideravelmente a possibilidade de manter o leque de leituras que possa ter levantado nas fases iniciais do processo de leitura e interpretação. Além disso, no caso de não

ser possível manter, na retextualização, uma equivalência em todos os níveis (por exemplo, entre o plano da forma e o do conteúdo), o tradutor deverá ter **critérios** em que basear hierarquicamente suas escolhas. A **leitura em busca do dominante** e da **seleção do significado ou do nível lingüístico que prevalecerá** parece ser o diferencial da leitura do tradutor.

Por essa mesma necessidade de priorizar certos critérios para a **escolha** dessa opção única na hora da tomada de uma decisão, parece poder fazer uma considerável diferença, na qualidade do trabalho do tradutor (e também na sua autoconfiança e maior autonomia), que sua competência leitora possa coincidir com o modo de ler profissional e minucioso para o qual se formam os letrados, com suas competências de compreensão da linguagem e de análise literária sistematicamente trabalhadas, durante os anos de formação profissional, para se tornarem mais apuradas.

Referências bibliográficas

- BARROS, Diana Luz Pessoa de (2001) *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática.
- _____. (2001) *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP.
- CARROLL, Lewis (1980) A morsa e o carpinteiro. *Aventuras de Alice*. trad. e org. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Summus. p. 172-174.
- Diccionario de sinónimos y antónimos* (1994). Barcelona/Madri: Círculo de Lectores/Espasa Calpe.
- Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001). Rio de Janeiro: Objetiva.
- FIORIN, José Luiz (1988) *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática.
- _____. (2001) *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2001) *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madri: Cátedra.
- JAKOBSON, Roman (1959/2001) Aspectos lingüísticos da tradução. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix. p. 63-72.
- _____. (1960/2001) Lingüística e Poética. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix. p. 118-162.
- _____. (s.d./2001) Dois aspetos da linguagem e dois tipos de afasia. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix. p. 34-62.

- MOUNIN, Georges (1963) *Les problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard. (*Los problemas teóricos de la traducción*. Madrid: Gredos, 1971).
- Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (1986). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- OSIMO, Bruno (2001) O processo de tradução. *Curso de tradução*. Disponível na Internet em: http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.traduzione_bp?lang=b
- PYM, Anthony (1992) "Translation error analysis and the interface with language teaching". In: DOLLERUP, C. & LODDEGAARD, A. (eds.). *Teaching Translation and Interpreting*. Amsterdam: John Benjamins.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1992) *Diccionario de la Lengua Española*. 21ª ed.
- REISS, Katharina & VERMEER, Hans (1984) *Grundlegung einer allgemeine Translationstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer. (*Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. trad. Sandra García Reina; Celia Martín de León. Madrid: Akal, 1996).
- SNELL-HORNBY, Mary (1988) *Translation Studies: an integrated approach*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. (*Estudios de traducción: hacia una perspectiva integradora*. trad. Ana Sofía Ramírez. Salamanca: Almar, 1999).
- WALSH, María Elena (1966) Historia de una Princesa. *Cuentopos de Gulubú*. Buenos Aires: Alfaguara, 2000. p. 19-23.
- _____. (1974) La morsa y el carpintero. *El diablo inglés*. Buenos Aires: Alfaguara, 2000. p. 47-40.
- _____. (1979) ¿Corrupción de menores? *El Clarín*, 5 de abril. Argentina. (Reproduzido em *Desventuras en el País Jardín-de-Infantes*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993 e em <http://www.ensayistas.org/antologia/XXA/mew/>).